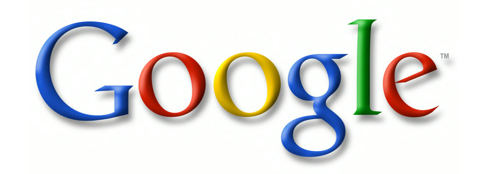
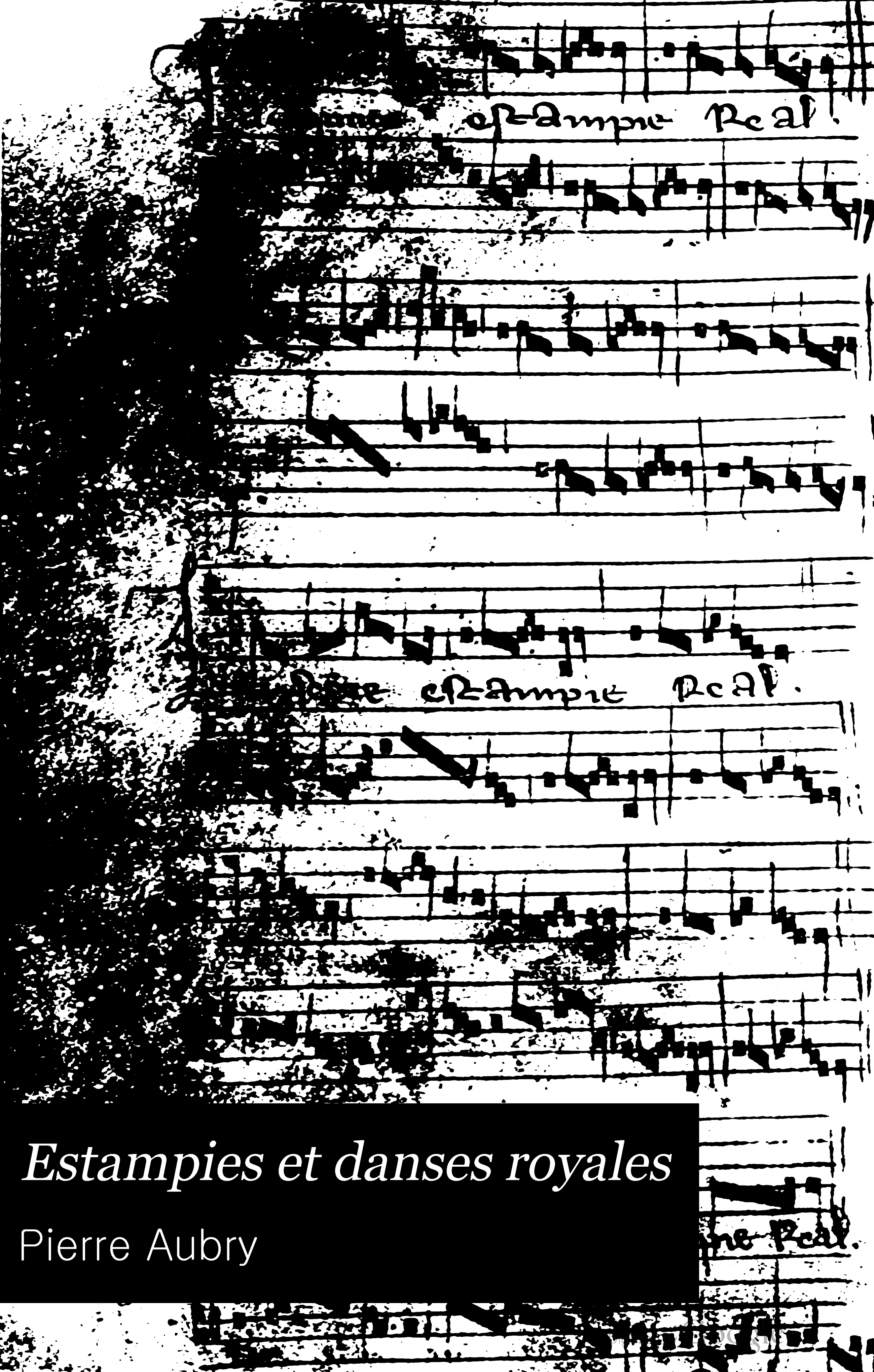

Google


estampie Real.
estampie Real.
Estampies et danses royales
Pierre Aubry

Mus



ESTAMPIES

ET

DANSES ROYALES

LES PLUS ANCIENS TEXTES
DE MUSIQUE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE

PAR

Pierre AUBRY



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, rue de Seine, 33

1907



ESTAMPIES ET DANSES ROYALES

LES PLUS ANCIENS TEXTES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE AU MOYEN AGE

Jusqu'à ces dernières années, on pouvait croire que les œuvres de musique instrumentale du moyen âge avaient eu le même sort que les instruments de musique sur lesquels on les jouait, et que la musicologie contemporaine n'aurait d'autre perspective désormais que d'ignorer toujours ceux-ci et celles-là. Tout au plus quelques érudits ont-ils, mais sans grande netteté, formulé l'hypothèse que les *ténors* des motets du treizième siècle étaient exécutés sur les instruments et non par les voix (1) : cette conception a pour fondement l'absence d'un texte littéraire à cette partie du motet. L'explication est vraisemblable, mais nous ferons remarquer qu'il n'est point de mélodie de *ténor* dans la musique médiévale qui ne soit désignée par quelques mots, soit de latin, soit de langue vulgaire, et, comme nous savons que, dès cette époque lointaine de l'art du déchant, l'habitude était prise par les musiciens d'adopter comme sujet de leurs compositions un thème mélodique généralement répandu, telle une antienne

(1) Lavoix, *La musique au siècle de saint Louis*, dans le *Recueil de motets français*, de G. Raynaud, p. 314, Paris, 1883. — De Coussemaker, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, p. 67, Paris, 1865. — Koller (Oswald), *Der Liederkodex von Montpellier*, dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1888, 1er fasc.

On consultera sur l'accompagnement des voix par les instruments dans les compositions savantes du xive et du xve siècle un article récent de M. Hugo Riemann, *das Kunstlied im 14-16. Jahrhundert*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, juillet-septembre, 1906.

de l'office liturgique, telle encore une chanson populaire, il se peut que les copistes des manuscrits aient délibérément négligé de transcrire des paroles qui étaient, comme les mélodies, dans la mémoire de tous. En fait, nous avons identifié un certain nombre de *ténors* français : les compositions auxquelles ils sont empruntés peuvent compter parmi les plus jolies et les plus justement populaires du moyen âge. Bref, la théorie qui considère les *ténors* de motets comme ayant été exécutés par des instruments est tout à fait vraisemblable; mais nous devons jusqu'à plus ample informé la considérer encore comme une hypothèse, dont la vérification n'est pas faite.

C'est en 1897 seulement qu'un professeur d'Oxford, H.-E. Wooldridge, a publié en fac-similé un fragment authentique de musique instrumentale appartenant à la fin du XIVe siècle (1) : les plus anciens morceaux antérieurement connus ne remontaient guère plus haut que la seconde moitié du XVe siècle. M. Johannès Wolf, qui étudia le fragment publié par Wooldridge, y vit une très ancienne tablature d'orgue et donna de ce texte vénérable une excellente transcription (2). Cette publication marquait un progrès notable dans les études musicologiques, mais on pouvait toujours regretter de n'avoir point entre les mains quelqu'une de ces compositions instrumentales, que les jongleurs jouaient sur la rubèbe, sur la viole, sur la chifoine, dans ce beau siècle de la musique française, qui vit éclore les mélodies claires et faciles des troubadours et des trouvères.

Que l'action destructrice du temps ait eu raison de la fragilité des instruments de musique, cela ne se comprend que trop ! Que les violes, les gigues, les rotes, les luts, les guiternes, les mandores, les psaltérions, les frestels et tant d'autres ne nous soient plus aujourd'hui connus que par les mentions des poètes ou les enluminures des manuscrits, c'est peu certainement, mais nous avons au moins des données historiques sur les instruments de musique du moyen âge : nous les voyons, si nous ne les entendons point. Il n'en est que plus étrange

(1) WOOLDRIDGE (H.-E.), *Early English Harmony from the* 10th *to the* 15th *century. Vol.* I. *Facsimiles.* London, Quaritch, 1897. Les planches qui nous intéressent vont du nº XLII au nº XLV. Il faut encore citer la planche XXIV de cette publication ; c'est un fragment assez peu intéressant de musique instrumentale, reproduit depuis dans *Early Bodleian music*, pl. VII. London, 1901. L'original est à Oxford, Bodleian Douce 139, fol. 5 vº.

(2) WOLF (JOHANNÈS), *Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, de 1899 (Pustet, Ratisbonne). Le manuscrit original est au British Museum, Additional, ms. 28,550.

que les œuvres elles-mêmes ne se soient pas conservées, car les instruments ne devaient point toujours se borner à doubler les voix. Si les compositions instrumentales ont été écrites, pourquoi les manuscrits où elles se trouvaient ont-ils eu un sort moins durable que ceux des chansons de geste ou des chroniqueurs ou des sermonnaires ou de tous ceux dont les œuvres nous sont restées en nombre considérable ? Ce problème est à peu près insoluble. Il faut croire qu'une faible partie seulement des compositions de musique instrumentale a été notée, que les manuscrits de jongleurs qui les contenaient se sont trouvés — par trop d'usage — dans des conditions défectueuses pour résister à l'épreuve du temps, et qu'ainsi le peu que nous aurions pu connaître de ces productions a disparu avant de parvenir jusqu'à nous.

D'autres raisons pouvaient nous faire trouver plus regrettable encore cette lacune dans notre documentation musicologique, car nous sommes non seulement assurés de l'existence de la musique instrumentale au moyen âge, mais nous savons, grâce à des sources diverses et précises, quels furent les genres par lesquels elle se manifesta aux contemporains de saint Louis et de Philippe le Bel.

L'*estampie* dut être une des formes les plus usitées du style instrumental au XIII[e] siècle. L'étymologie de ce terme est obscure. L'ancien français, *estampie*, et le provençal, *estampida*, désignent, selon Diez, une catégorie de poésies destinées à être chantées avec accompagnement de viole (1). On a pensé que ce mot pouvait venir d'un type latin *stampare* et désigner le mouvement du pied qui marque dans la danse le frappé ou le temps fort de la mesure : mais Diez objecte qu'on devrait dans ce cas avoir une forme *estampada*. Le verbe *estampir* se rencontre en provençal ancien avec la signification de retentir, résonner.

.... del salteri
faras ·x· cordas estampir (2).

Mais pour expliquer le provençal *estampir* dans le sens relevé plus haut, Diez pense au germanique *stamph*, allemand *stoessel*, en le rattachant au bruit du pilon dans le mortier : il paraît donc que nous sommes toujours dans le domaine des hypothèses (3).

(1) Diez (Fr.), *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn, 1887.

(2) Guiraut de Calanson, *Fadet ioglar*, cité par Raynouard, *Lexique roman*, III, 201.

(3) Voir sur ce point Meyer (Paul), *Les derniers troubadours de la Provence*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, V, et Koerting, deuxième édition, n° 904. Ce dernier propose le germanique *stampon*, représenté par l'allemand actuel *stampfen*.



Il est important de noter ici la curieuse unanimité des textes du moyen âge à définir l'estampie une musique de danse exécutée par les instruments. Tout d'abord nous rappellerons la célèbre *estampida* de Rambaut de Vaqueiras et l'histoire de cette pièce, telle qu'elle nous est connue par les *Biographies des troubadours en langue provençale* (1) et que nous l'avons nous-même racontée (2).

Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras qui avait nom Peirol, et qui passait pour fou. Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux. sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « *Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non vos es onors ni a vos ni al marques* : — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il n'est un honneur ni pour le marquis, ni pour vous ». — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! adieu, belles nuits d'amour ! Rambaut est devenu taciturne et muet.

Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la viole. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de viole et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde ? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui savait la chose,

(1) *Les Biographies des troubadours en langue provençale*, publiées par C. Chabaneau (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*), Toulouse, 1885, in-4.

(2) *Revue musicale*, n° du 15 juin 1904.

dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaîté d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la 'stampida que dis aisi* :

Kalenda maia
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs violes, *aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel joglar fasion en las violas* ».

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale (1).

Venons maintenant à la seconde série de pièces établissant le caractère du genre. Ce sont quelques textes empruntés à la littérature du même temps.

***

E Marot, par cortoisie je te prie,
Mon meffait pardone moi,
Je ferai une estampie si jolie,
Balle un petit, je t'an proi (2).

***

Guis dou tabor au flahutel
Leur fait ceste estampie :
Chivalala, dori doreaus,
Chivalala dorie (3).

***

Cil vieleur vielent lais
Canconnetez et estampiez (4).

(1) On trouvera le texte musical de l'*estampida* de Rambaut de Vaqueiras dans l'étude à laquelle il est fait allusion à la note précédente.
(2) Bartsch, *Altfranz. Romanz und Pastourellen*, II, 35, 19.
(3) Id., *ibid.*, III, 21, 49.
(4) *Gilles de Chin*, poème de Gautier de Tournay, v. 1147, publié par Reiffenberg. Bruxelles, 1847.

⁂

· IIII · menestreil de viele
Ont une estampie nouviele
Devant la dame vielée (1).

⁂

La estoient li menestrel
Qui s'acquittoient bien et bel
A piper et tout de nouvel
Unes danses teles qu'il sorent,
Et si trestot que cessé orent
Les estampies qu'ils batoient,
Cil et celes qui s'esbatoient
Au danser sans gueres atendre
Commencierent leurs mains a tendre
Pour caroler (2).

⁂

Veoir l'alons et je t'en prie,
Et sy disons une estampie
De noz ·II· bons instrumens (3).

A ces textes nous en ajouterons un autre que son caractère didactique ne permet pas de confondre avec ces sources poétiques : c'est la définition de l'*estampida* donnée par les *Leys d'Amors :*

Encaras havem estampida et aquesta a respieg alcunas vetz quant al so d'esturmens, et adonx d'aquesta no curam. Et alcunas vetz a respieg no tant solamen al so, ans o ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors, a la maniera de vers e de chanso (4).

Enfin, en troisième et dernier lieu, voici sur l'*estampie* un document très important, qui ne nous est connu que depuis peu d'années, grâce à la publication que M. Johannès Wolf en a faite en 1899 : c'est le traité de musique de Jean de Grocheo, qui, vraisemblablement, fut *regens Parisius* au quatorzième siècle (5). Grocheo nous donne une classification des genres

(1) *La messe des oiseaux*, v. 641, dans les *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, publiés par A. Scheler. III, 20.
(2) FROISSART, *Poésies*, publiées par A. Scheler, I, 221. Bruxelles, 1870. 3 vol. in-8°.
(3) JUBINAL, *Mystères inédits du quinzième siècle*, II, 76.
(4) *Leys d'Amors*, I, 350, publiés par Gatien Arnoult dans les *Monuments de la littérature romane*, Paris et Toulouse, 3 vol. in-8°, s. d.
(5) *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* dans les *Sammelbände der In-*

en musique : il divise cet art en musique vocale — nous n'en dirons rien ici — et en musique instrumentale. Il est intéressant de connaître le texte précis de cet auteur.

..... De instrumentalibus [formis] nunc prosequamur... Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa uisa a nobis uiella uidetur preualere... Bonus autem artifex in uiella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Ille tamen que coram diuitibus in festis et ludis fiunt communiter ad ·III· generaliter reducuntur, puta *cantum coronatum*, *ductiam* et *stantipedem*. Sed de cantu coronato prius dictum est. De ductia igitur et stantipede nunc dicendum.

.... Stantipes uero est sonus illitteratus habens difficilem concordantiarum discretionem per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem... *etc.*: propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum aduertentis et multotiens animos diuitum a praua cogitatione deuertit. Dico autem per puncta determinatus, eo quod percussione, que est in ductia, caret et solum punctorum distinctione cognoscitur.

Partes autem ductie et stantipedis puncta communiter dicuntur.

Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui clausum et apertum communiter appellantur. Dico autem duas habens partes... *etc.*, ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum uero punctorum in ductia ad numerum ·III· consonantiarum et perfectarum attendentes ad ·III· posuerunt. Sunt tamen aliquando note uocate ·IV· punctorum, que ad ductiam uel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam alique ductie ·IV· habentes puncta puta ductia « pierron ».

Numerum uero punctorum in stantipede quidam ad ·VI· posuerunt ad rationes uocis inspicientes. Alii tamen de nouo inspicientes forte ad numerum ·VII·[1] concordantiarum uel naturali inclinatione ducti puta Tassynus, numerum ad ·VII· augmentauerunt. Huiusmodi autem stantipedes res cum ·VII· chordis uel difficiles res Tassyni.

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatus est per puncta et per formam artificialem ei ab artifice attributam.

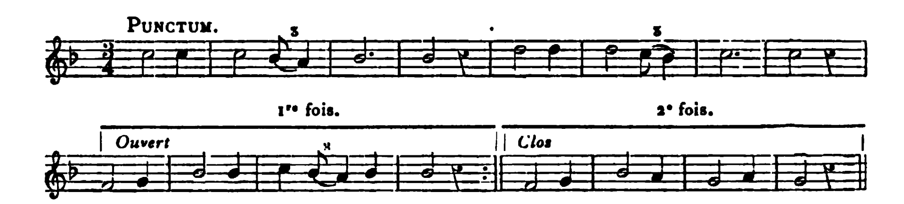
Quid igitur sit ductia et stantipes et que earum partes et que earum compositio, sic sit dictum....

ternationalen Musikgesellschaft, première année, premier fascicule, 1899.

Notons ici que mention est faite de l'estampie, *estampete*, comme forme de composition musicale, par Robert de Handlo, vers le même temps : «... Ab hoc siquidem modo proueniunt hoketi omnes, rondelli, ballade, coree, cantifractus, estampete, floriture et uniuerse note breuium et semibreuium que sub celo sunt, que semibreues, breues atque longe in hoc modo quinto comprehenduntur ». (Robert de Handlo, *Regule*, dans De Coussemaker, *SS.*, I, p. 402.)

La définition de l'*estampie* chez Jean de Grocheo est curieuse par un enchevêtrement de considérations morales et de détails techniques. Nous ne retiendrons que ces derniers : l'estampie est une mélodie sans paroles, *sonus illitteratus*, composée d'une suite de « puncta », *per puncta determinatus*.

Depuis la publication d'une très ancienne tablature d'orgue par Wooldridge et l'étude qui en a été faite par Joh. Wolf (1), nous savons avec précision ce qu'est le *punctum* dans la musique instrumentale du moyen âge. C'est une courte phrase mélodique, une manière de clausule, reprise deux fois et terminée la première fois par l'ouvert, *apertum*, la seconde fois par le clos, *clausum* (2). Un exemple ne sera pas inutile.



C'est cet ensemble qui constitue un *punctum* : l'estampie se compose de quatre, six ou sept *puncta*, qui ont le clos et l'ouvert identiques au début et différenciés à la terminaison.

Ces deux expressions, le clos, *clausum*, et l'ouvert, *apertum*, appartiennent à la terminologie poétique du XIVe siècle, où elles désignent la première et la seconde partie du couplet de la ballade (3). Le clos et l'ouvert ont, vers le même temps, passé dans la langue musicale : ils se rencontrent dans les textes que nous allons publier ci-après, dès le début du XIVe siècle. On les retrouve ensuite dans les tablatures du

(1) Voir plus haut.

(2) Le mot *punctum* a des sens très nombreux dans le vocabulaire musical du moyen âge. Nous venons d'en voir un. L'Anonyme IV de De Coussemaker (*SS*., I, 363) l'emploie en une même phrase avec deux significations différentes : « Item omnis punctus penultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti uel clausule est longus ». Il faut noter ici l'opposition de « punctus » au sens de note, *uel nota* et de « punctus », au sens de phrase mélodique, *uel clausula*. Cf. dans le même sens Jean de Garlande (*SS*., I., 114).

(3) Il faut se reporter pour une étude plus complète du *clos* et de l'*ouvert* dans la langue poétique du XIVe siècle aux deux ouvrages suivants :

HECQ (G.) et PARIS (L.), *La poétique française au moyen âge et à la Renaissance*, Paris, 1896, in-8°.

LANGLOIS (E.), *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, dans la *Collection des documents inédits sur l'histoire de France*, Paris, 1902.

manuscrit *Add. 28550* du British Museum. Les textes publiés par Johannès Wolf dans sa magistrale *Histoire de la notation mesurée de 1250 à 1460* en fournissent d'autres exemples, surtout dans les œuvres de provenance italienne, avec la forme, assez peu régulière, *verto*, et l'autre, meilleure, *chiuso* (1). Enfin, un théoricien du quinzième siècle, Egidius de Murino, publié dans les *Scriptores* de De Coussemaker, nous donne les règles du clos et de l'ouvert dans la ballade simple et double, dans le virelai simple et double et dans le rondeau.

Isto modo debet fieri ballada simplex : in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum solummodo.

Item ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro.

Item vironellus simplex habet ante apertum et clausum retro.

Item vironellus duplex habet dimidium apertum et clausum ante et apertum et clausum retro.

Item rondellus habet apertum ante, quando finitur in *ut* et debet esse decima ; et quando finitur in *la*, debet esse quinta, et retro clausum (2).

En revanche, nous ne voyons point l'intérêt de rapprocher ici les deux textes de l'Anonyme IV (3) et de Jean de Garlande (4), dont se sont servis Hugo Riemann (5) et Walter Niemann (6) pour expliquer les expressions de *clos* et d'*ouvert* : il nous semble que ces citations, peu claires par elles-mêmes, n'ajoutent rien à ce que nous savons déjà.

La définition que nous avons pu donner plus haut de l'estampie n'est encore, si claire soit-elle, qu'une définition, mais heureusement nous possédons des documents pratiques qui en mettent les moindres détails en relief et sont, à notre connaissance, les plus anciennes œuvres de musique instrumentale du moyen âge, qui nous soient parvenues. Il s'agit d'additions, que, dans les premières années du quatorzième siècle, c'est-à-dire postérieurement à la rédaction générale du manuscrit, un amateur bien avisé a faites sur quelques folios blancs du manuscrit

(1) Wolf (Joh.), *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol. in-8. Voir les nos XXVII et LXI.

(2) De Coussemaker, *SS.*, III, 128.

(3) *SS.*, I, 357.

(4) *SS.*, I, 117.

(5) Riemann (H.), *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Iahrhundert.* Leipzig, 1898.

(6) Niemann (W.), *Uber die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Iohannes de Garlandia*, Leipzig, 1902.

de la Bibliothèque nationale, fonds français 844. Très connu, souvent utilisé, ce beau manuscrit, qui faisait autrefois partie de la bibliothèque du cardinal Mazarin, est un précieux recueil de chansons de trouvères et de troubadours accompagnées de leurs mélodies. Les interpolations qu'il contient sont très curieuses, mais aucune ne dépasse en intérêt celles dont nous allons nous occuper ici.

Ces pièces se trouvent en deux endroits du manuscrit. Un premier groupe apparaît au folio 5 r°. Il est assez court et se compose seulement de deux pièces : l'une comprend quatre *puncta* avec indication de l'ouvert et du clos, l'autre, qui porte le nom de « danse », n'a que trois *puncta*. Nous pouvons peut-être y voir deux exemples de cette forme de musique instrumentale, appelée *ductia* dans le texte de Jean de Grocheo, sans être autrement en mesure de l'affirmer.

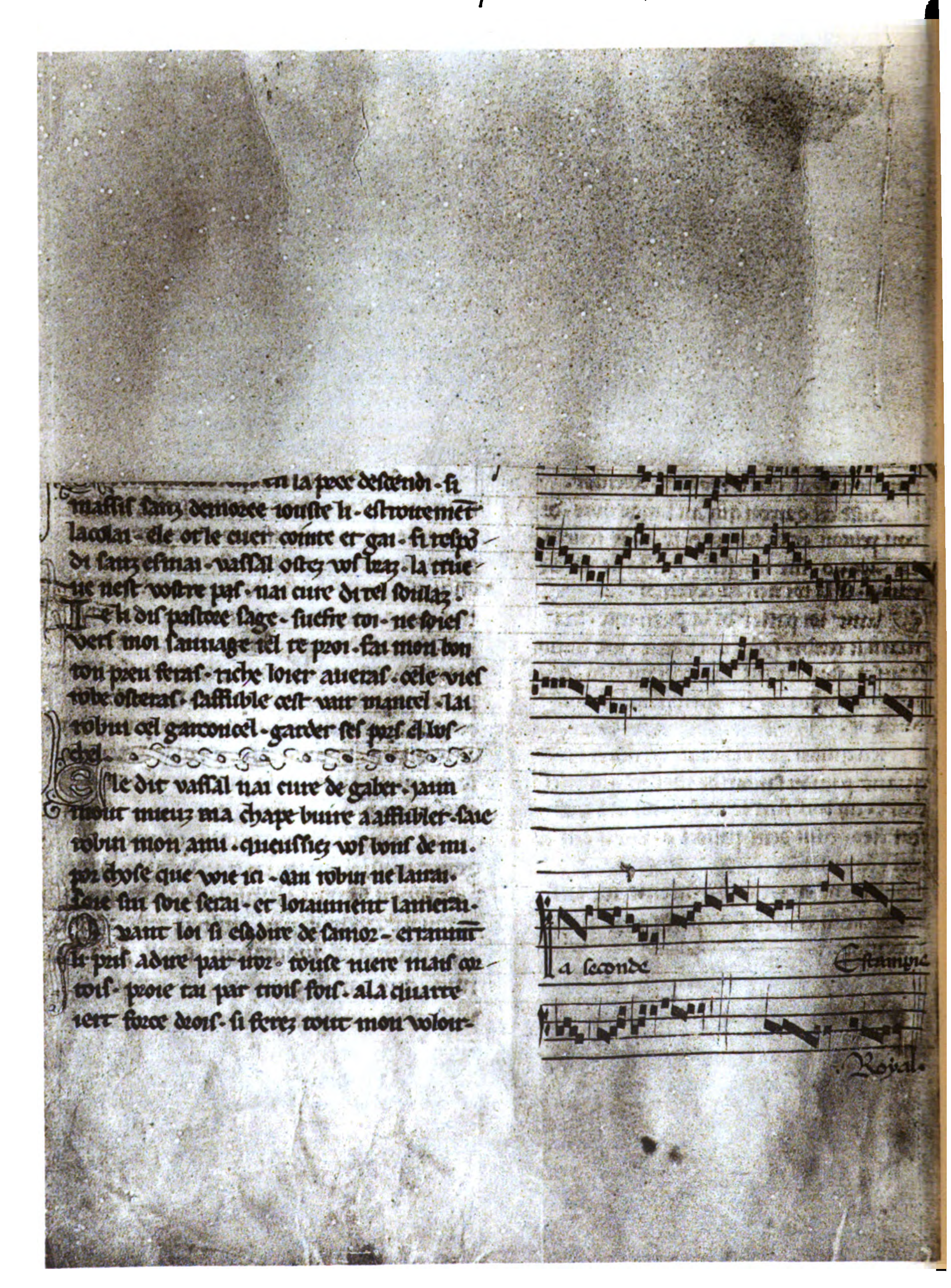
Le second groupe est plus important : il occupe une partie du folio 103 v° et dans leur entier les folios 104 r° et v°. Il se compose de huit *estampies* et d'une *dansse real*, qui termine le fragment. Le titre de l'une de ces pièces, *la tierche estampie roial*, permet une localisation assez vague, il est vrai, mais que l'on peut restreindre aux provinces du nord ouest de la France, Normandie, Picardie, Artois ou Wallonie, à cause du *ch* de *tierche* : cette caractéristique de graphie nous indique soit l'origine du musicien, soit plus simplement peut-être celle du copiste.

L'examen paléographique de ces deux fragments ne décèle aucun signe extrinsèque qui nous permette de les faire descendre plus bas que les premières années du quatorzième siècle : l'écriture du texte aussi bien que la notation appartiennent à cette époque, sans qu'aucun détail vienne infirmer cette manière de voir.

Les renseignements fournis par les caractères intrinsèques du document ne sont pas moins concluants. La notation musicale ne contient aucune des formes séméiographiques de l'*ars nova*, la minime n'y apparaît point, la semi-brève n'est jamais employée isolément. Nous sommes donc en présence de textes antérieurs à l'année 1325. En revanche, l'écriture franconienne de la seconde moitié du treizième siècle y est nettement employée et rend compte de toutes les particularités de la notation : nous noterons au fur et à mesure les quelques difficultés qui se présentent dans ces curieux documents. Aussi notre traduction est-elle faite sur les bases de cette doctrine.
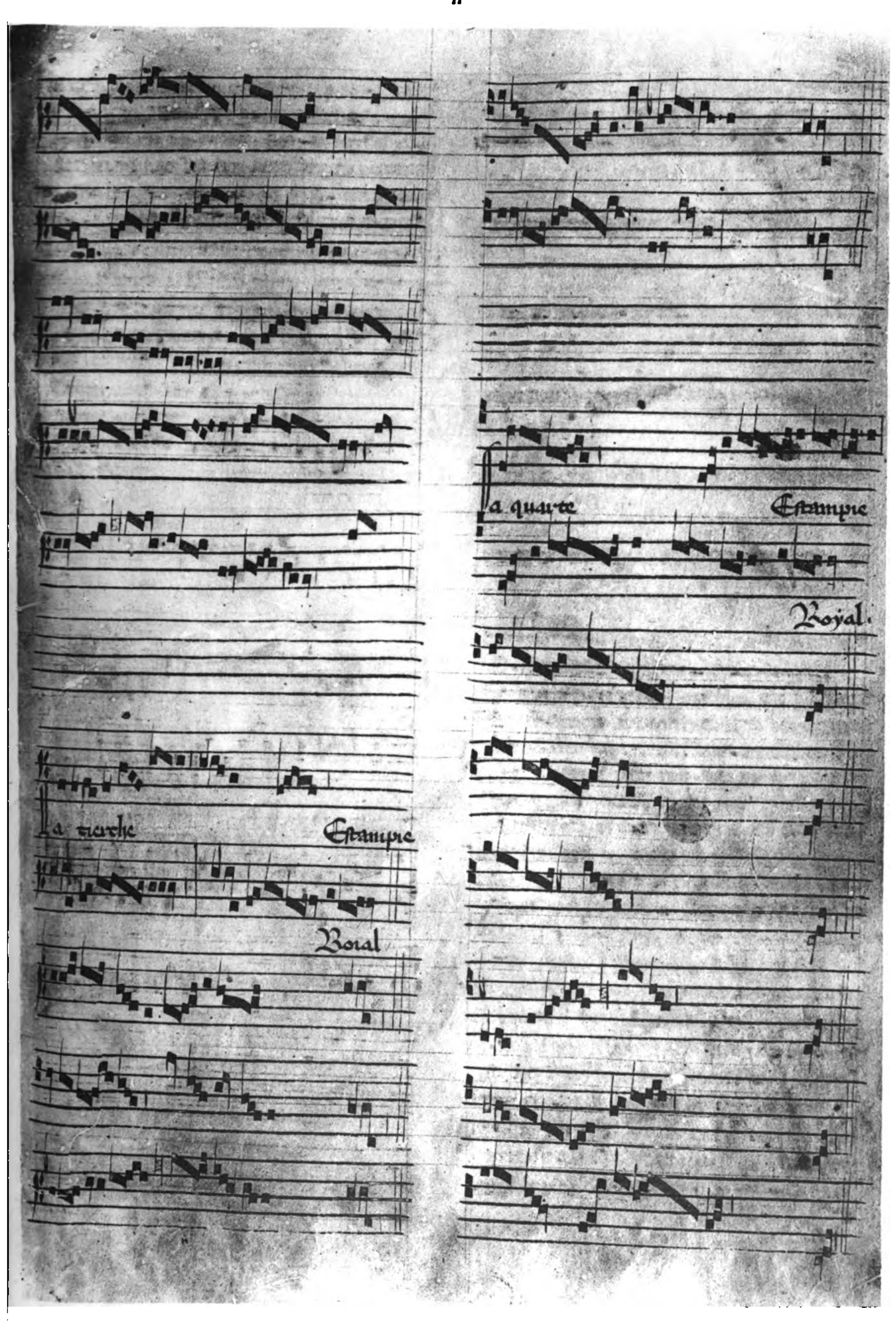


PARIS — Bibliothèque Nationale, *ms franç. 844*
fol. 5 *recto* (*réduction*)



PARIS — Bibliothèque Nationale, ***ms franç. 844***
fol. 103 ***verso (réduction)***
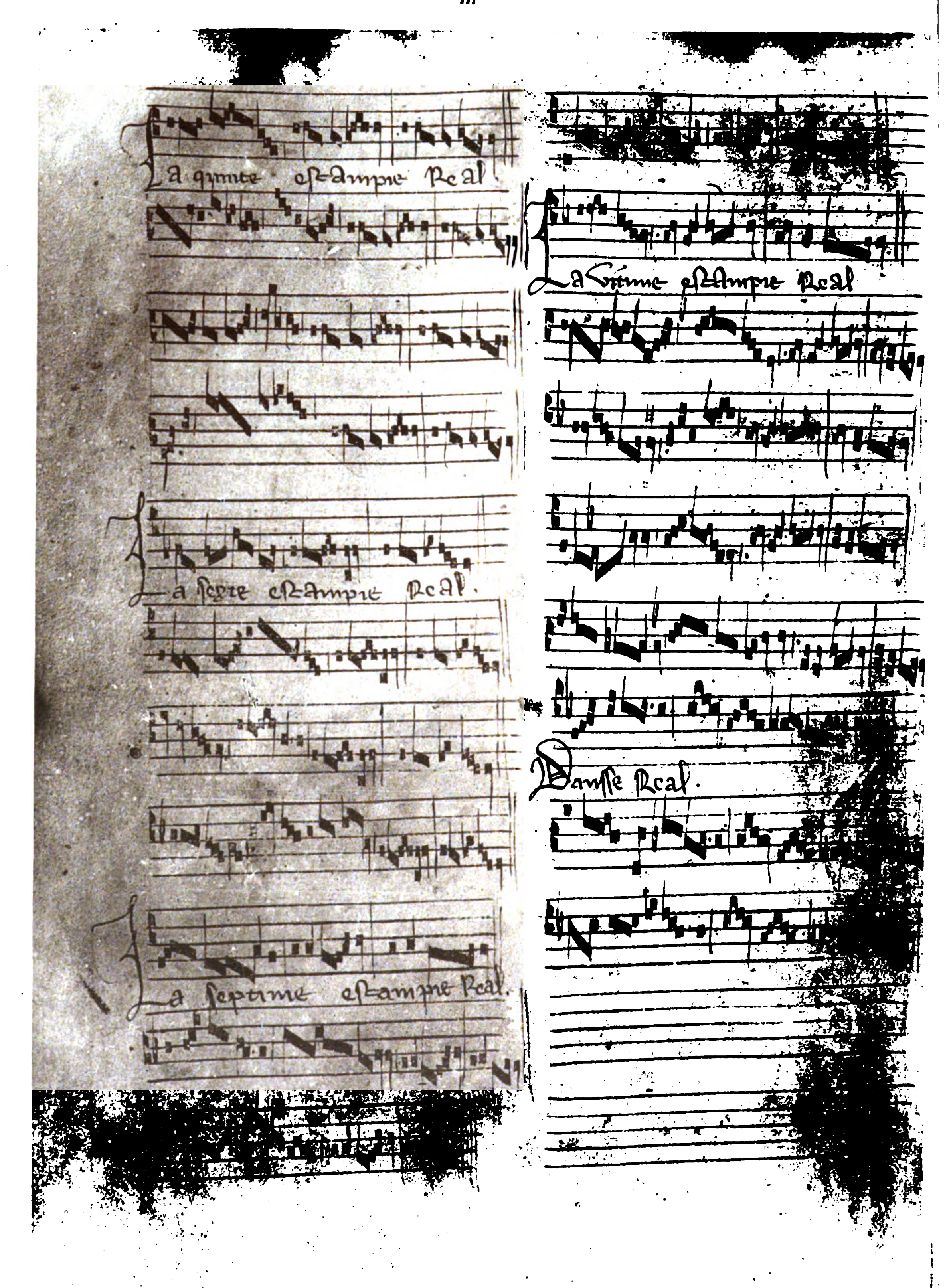
Second fragment
II



PARIS — Bibliothèque Nationale, ***ms franç. 844***
fol. 104 ***recto (réduction)***

Second fragment

III
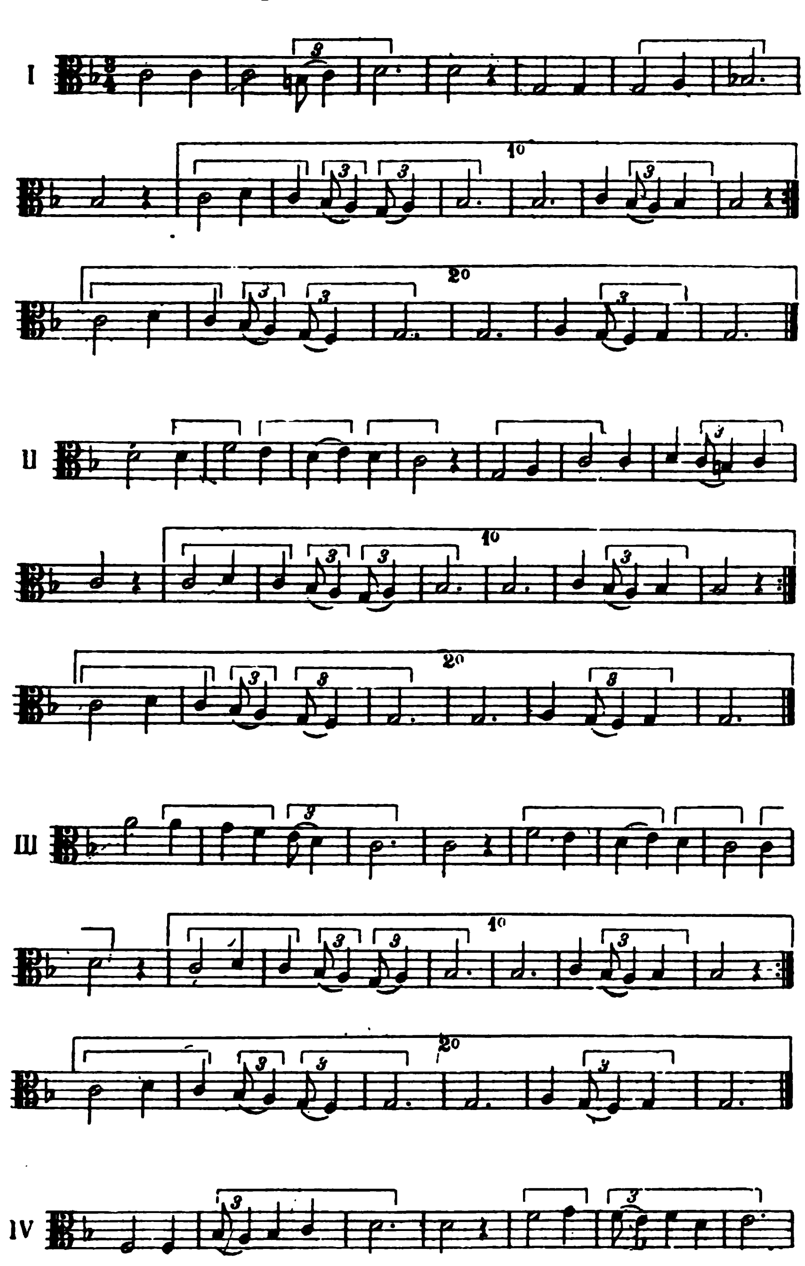


PARIS — Bibliothèque Nationale, *ms franç. 844*
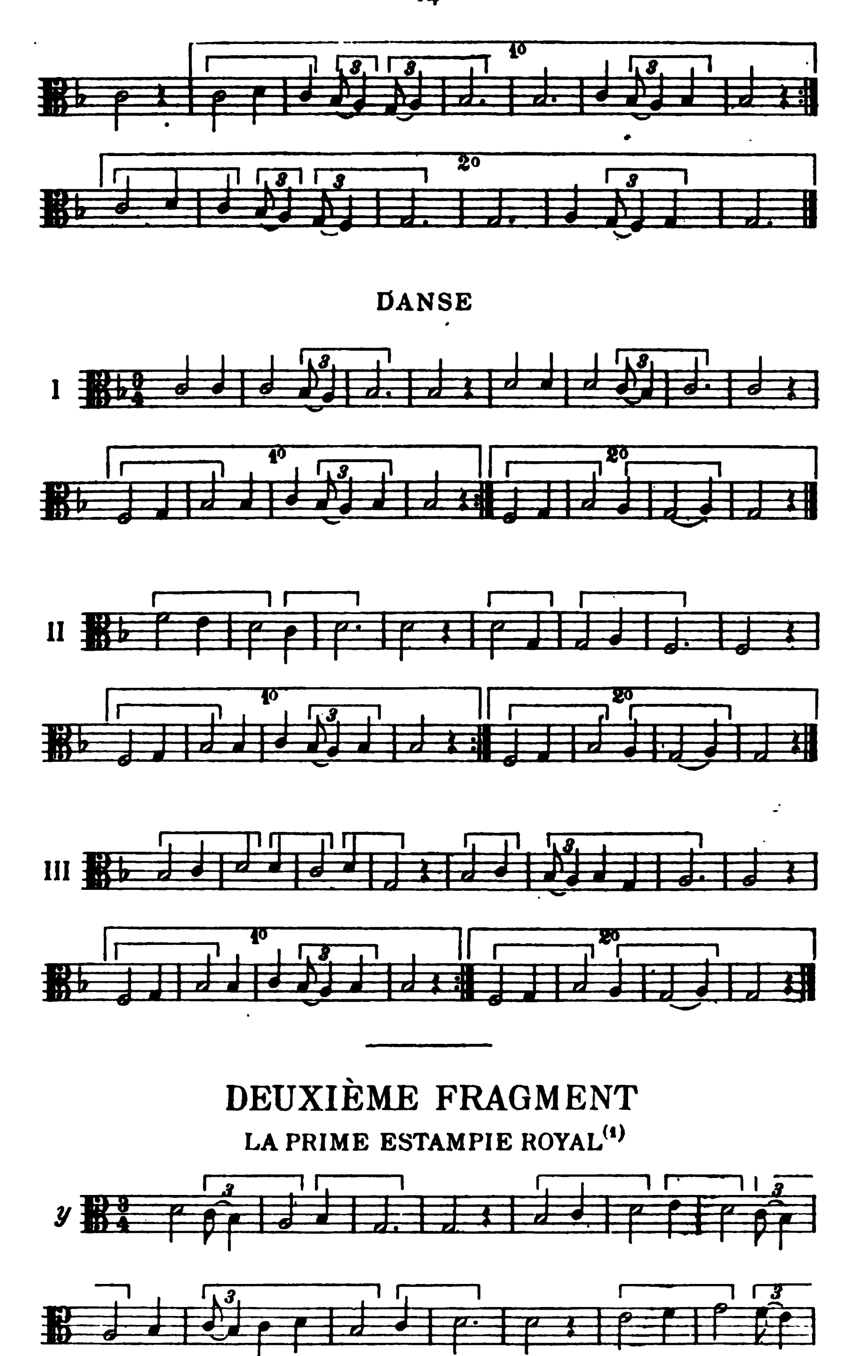
fol. 104 *verso* (*réduction*)

PREMIER FRAGMENT

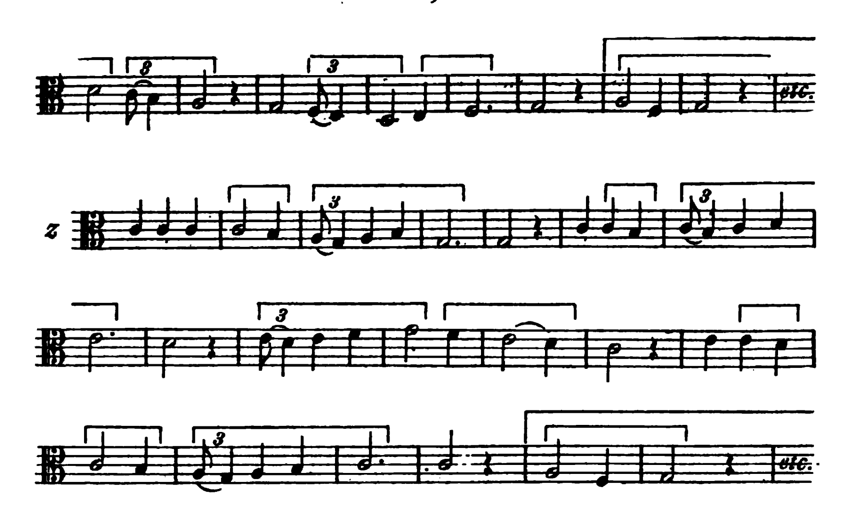
[.....................][1]
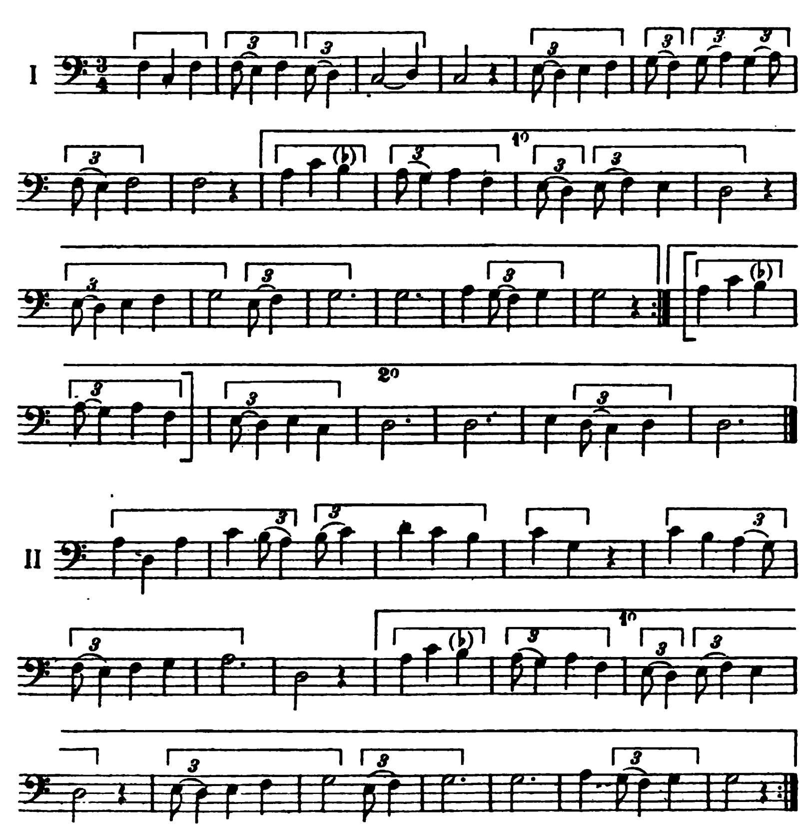


(1) Le titre manque dans le manuscrit.
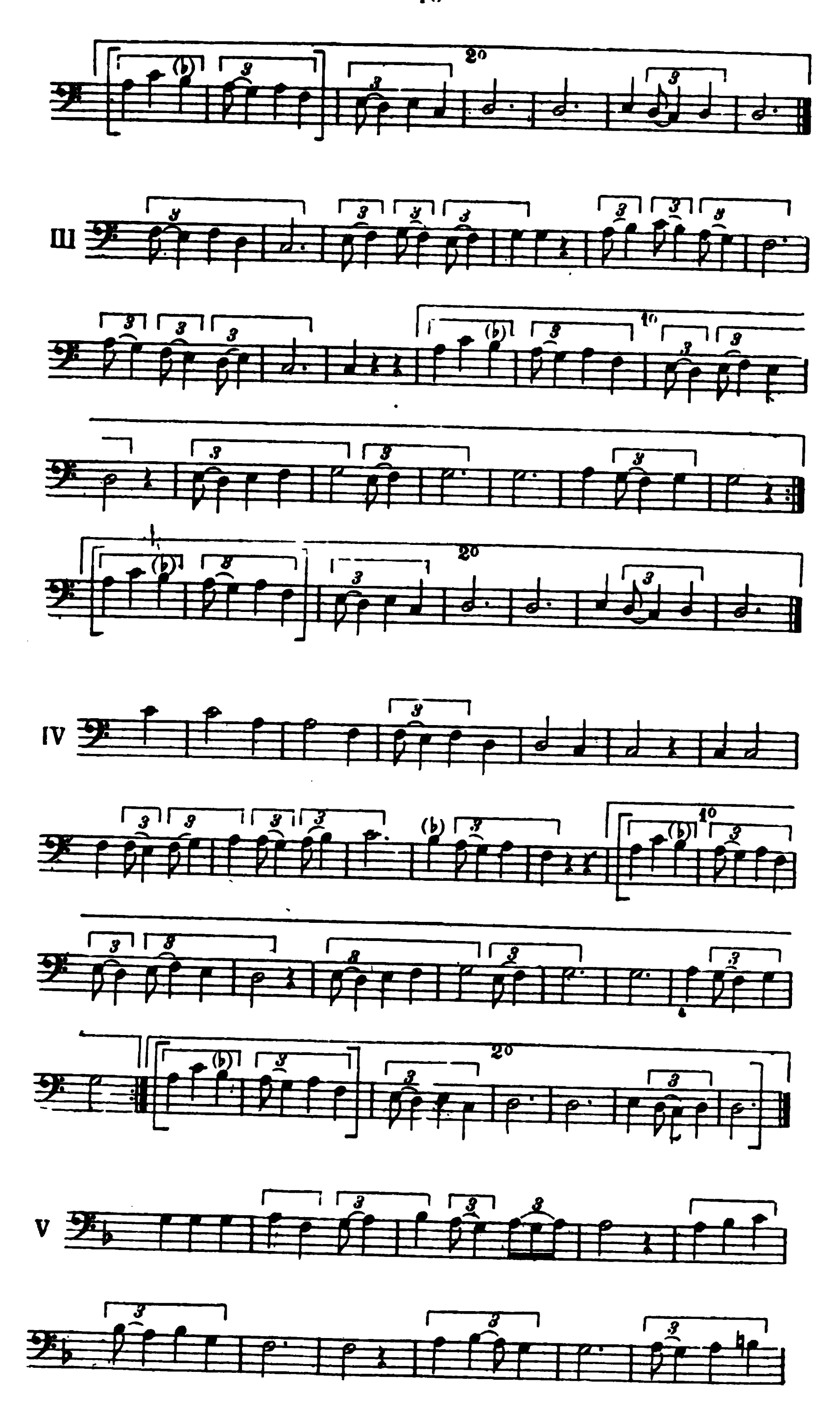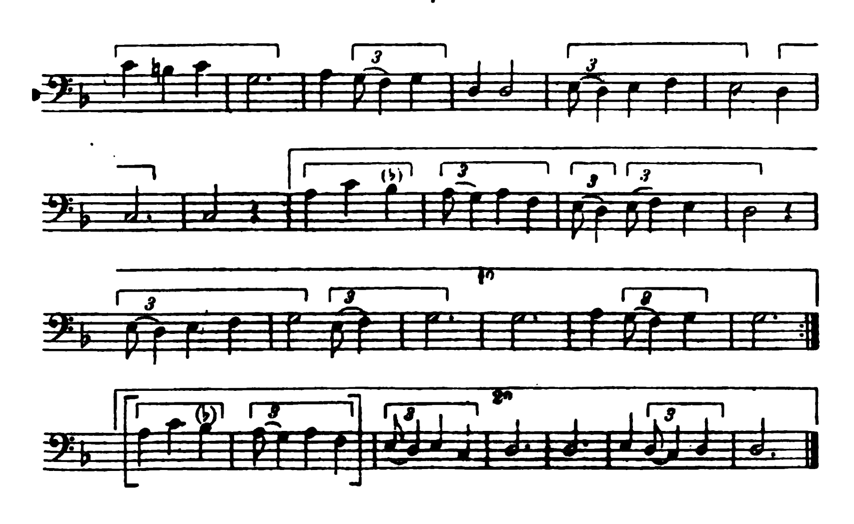


(1) Le titre manque dans le manuscrit, ainsi que les premiers puncta de l'estampie.
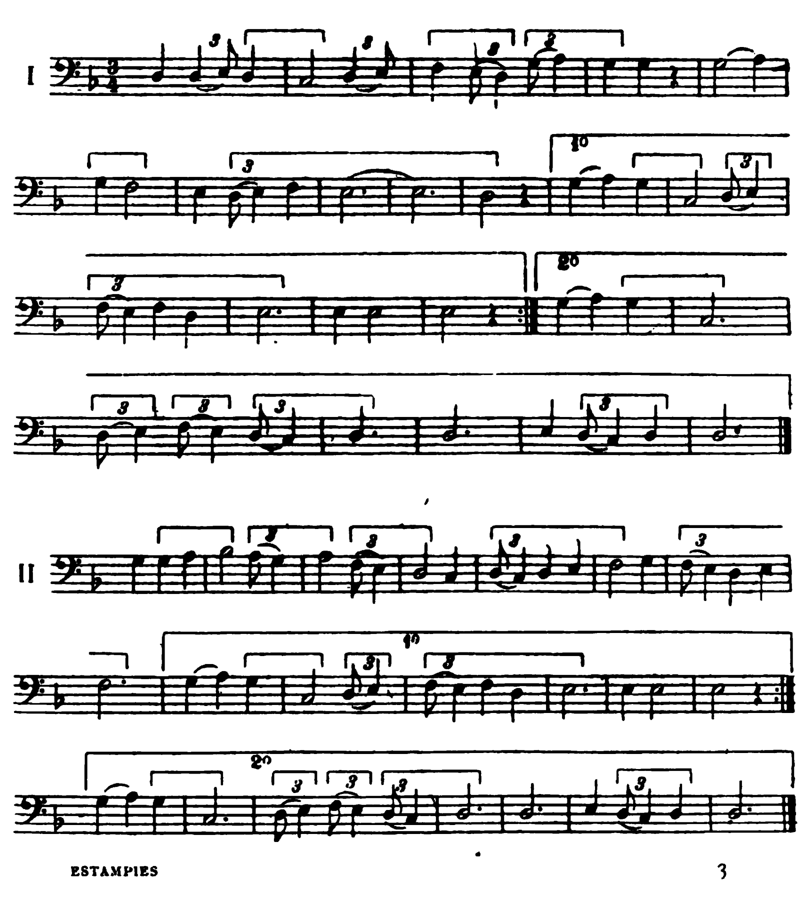


LA SECONDE ESTAMPIE ROYAL
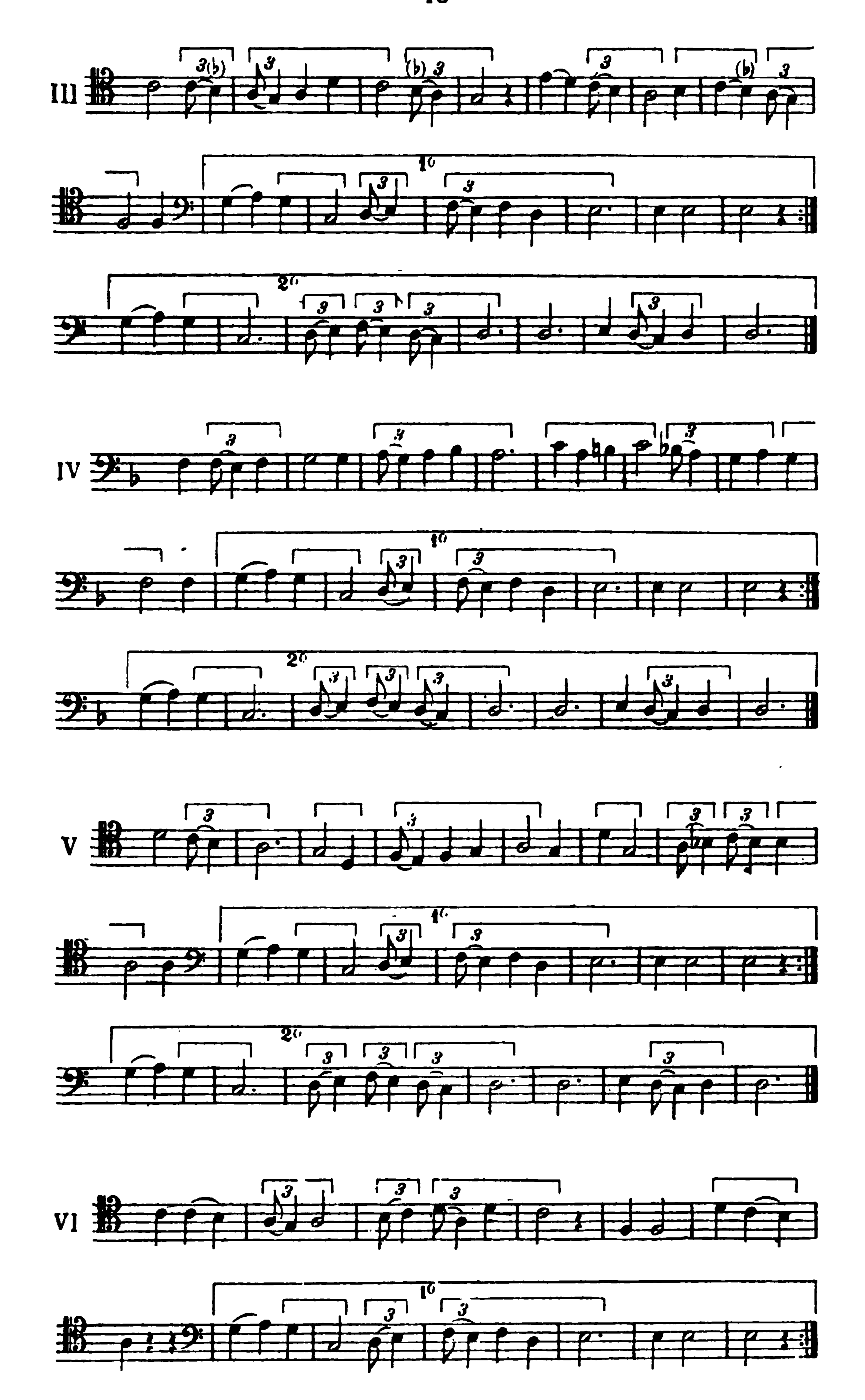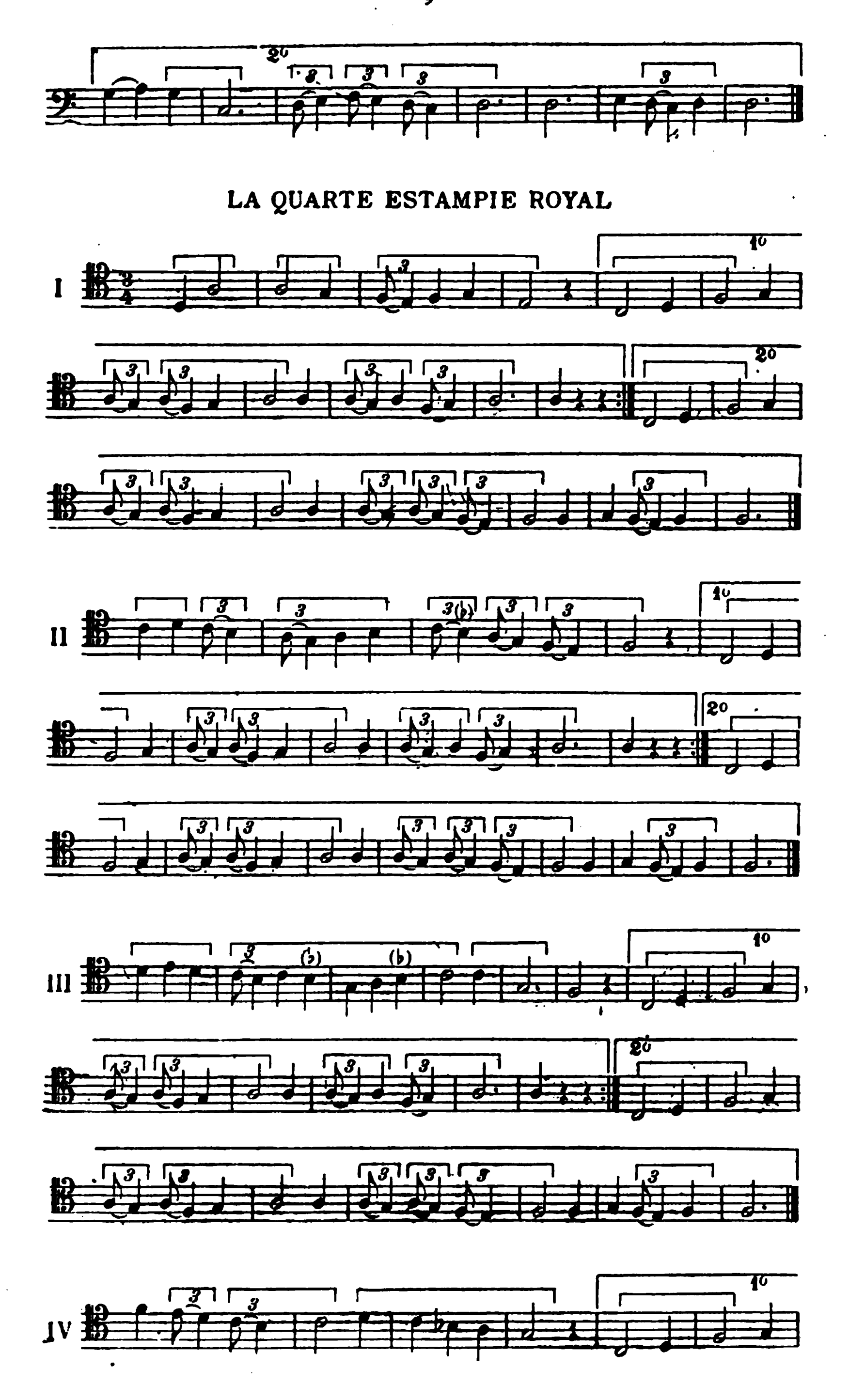



III
IV
V
20
10
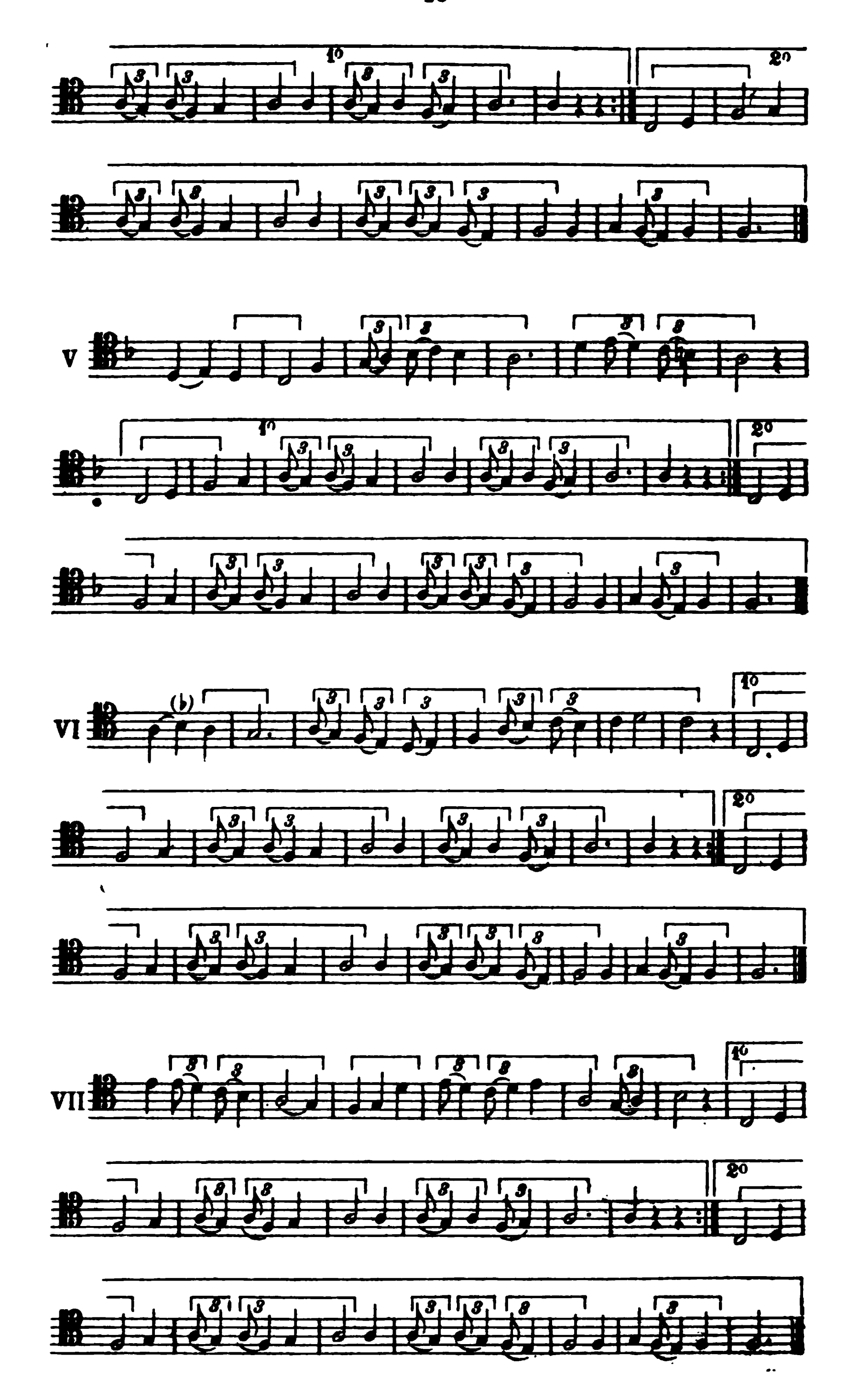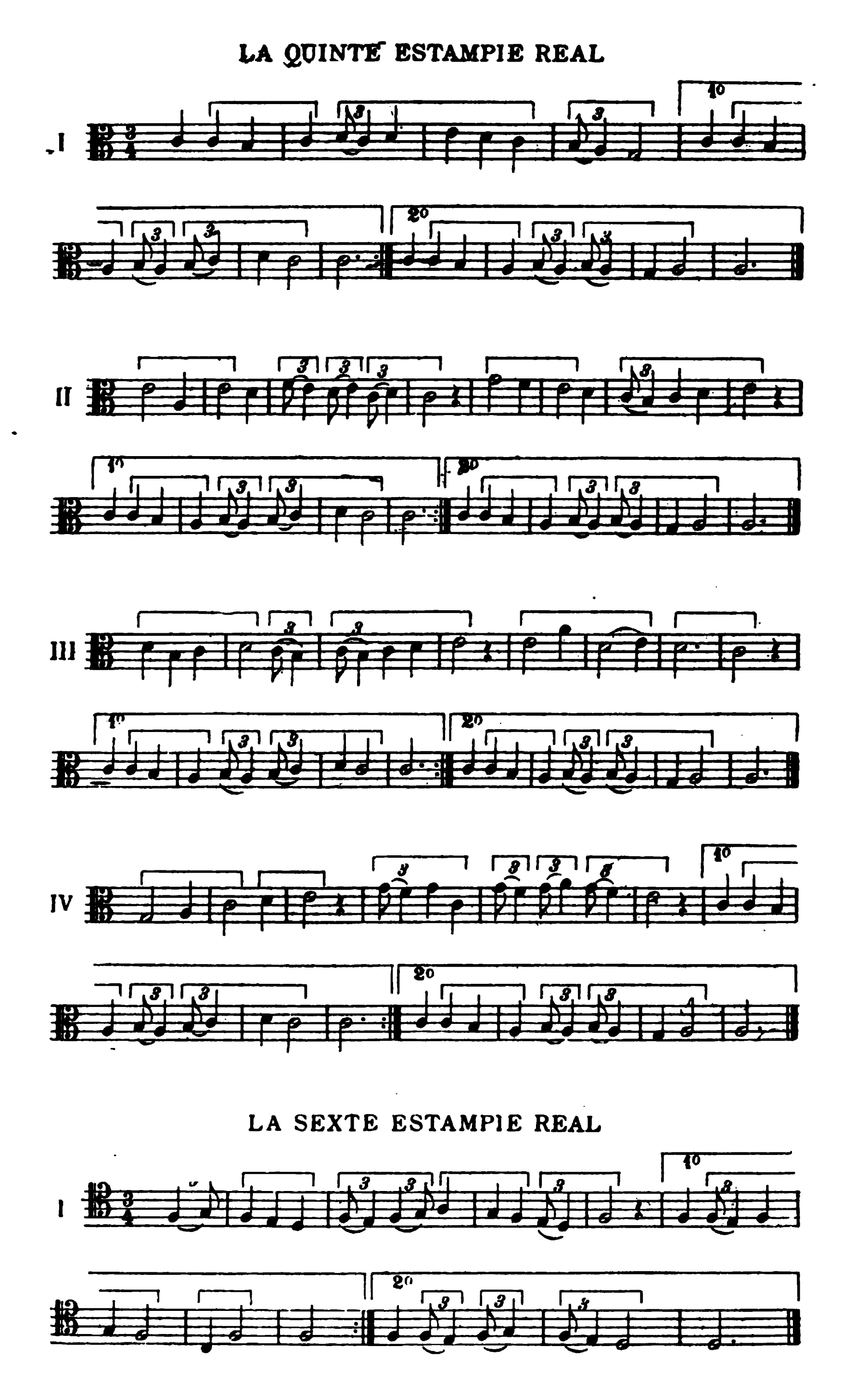


LA TIERCHE ESTAMPIE ROIAL
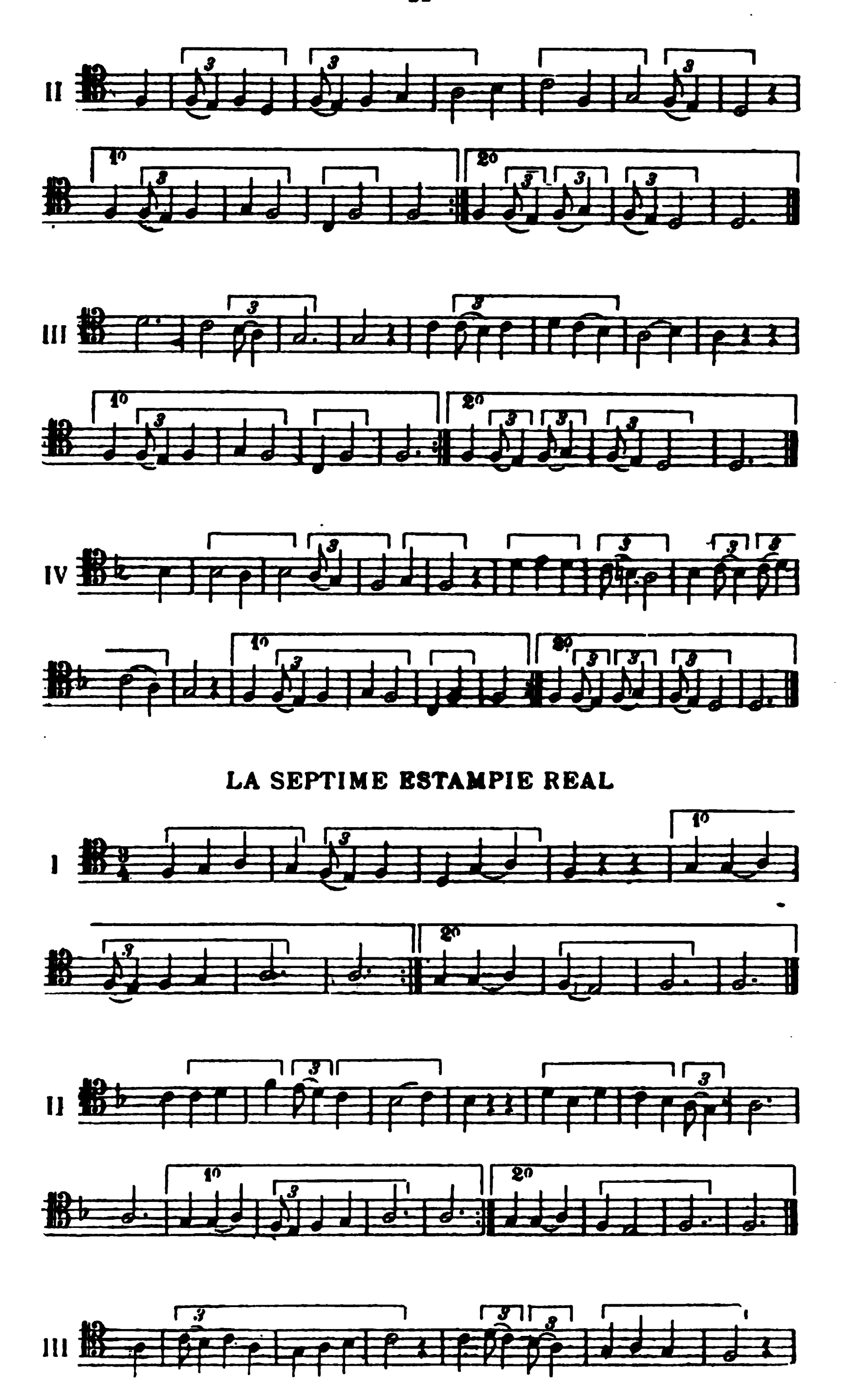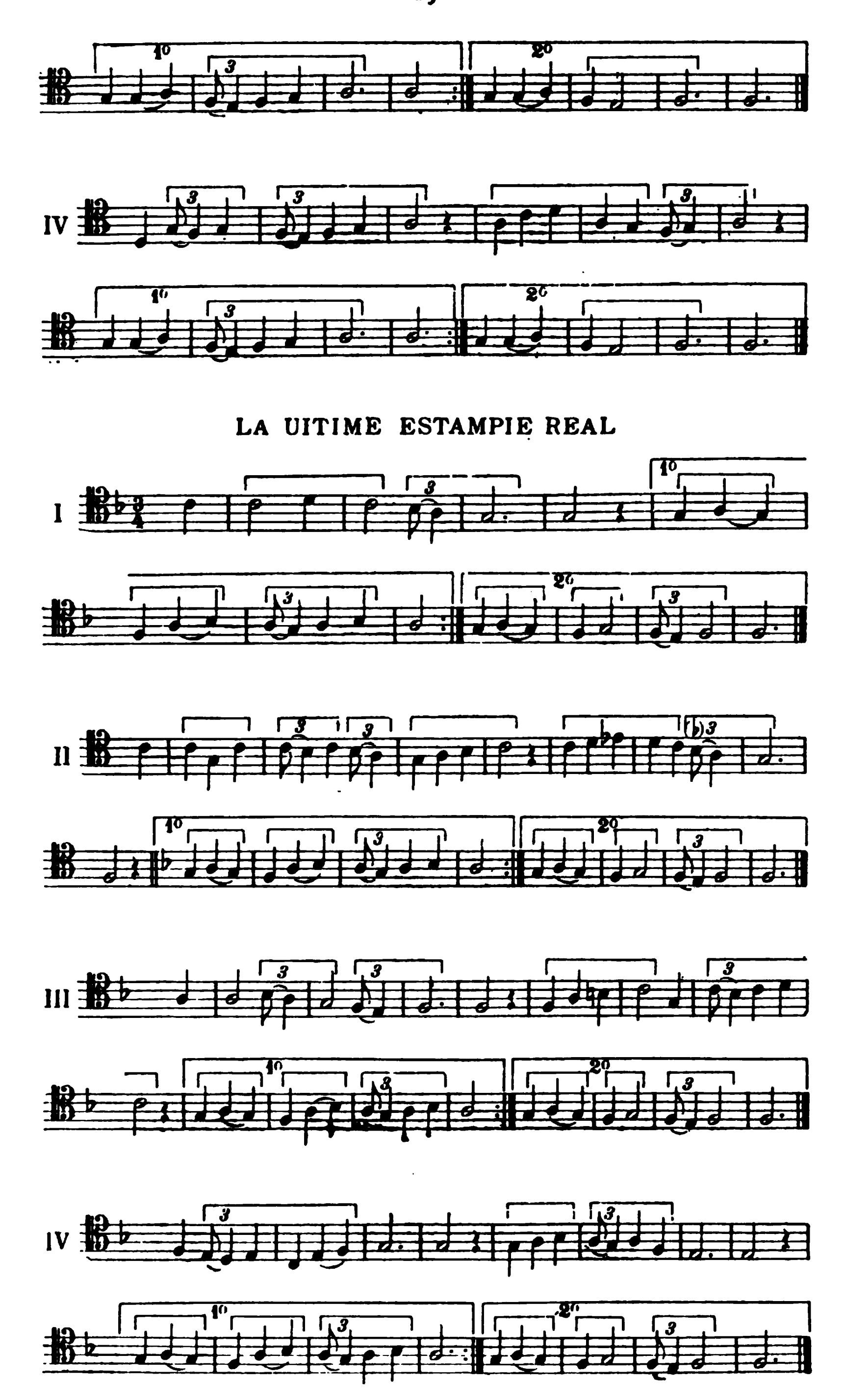



III
IV
V
VI
3
1e
2e
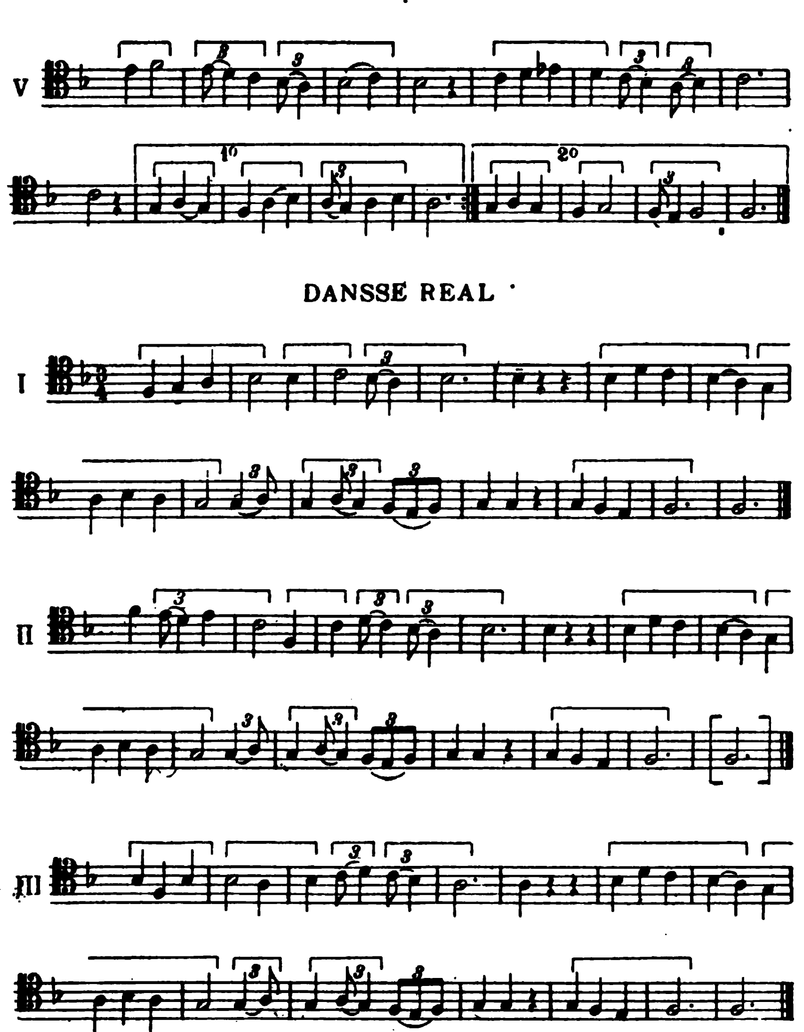

LA QUARTE ESTAMPIE ROYAL
I
II
III
IV


V
VI
VII


LA QUINTE ESTAMPIE REAL
I
10
20
II
10
20
III
10
20
IV
10
20
LA SEXTE ESTAMPIE REAL
I
10
20


II
10
20
III
10
20
IV
10
20
LA SEPTIME ESTAMPIE REAL
I
10
20
II
10
20
III
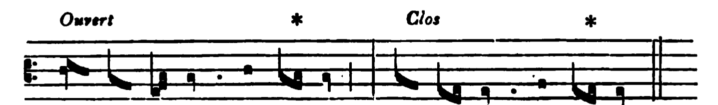

1°
2°
IV
1°
2°
LA UITIME ESTAMPIE REAL
I
1°
2°
II
1°
2°
III
1°
2°
IV
1°
2°


V
10
20
DANSSE REAL
I
II
III



PREMIER FRAGMENT

L'interprétation du premier fragment est extrêmement simple et n'offre de difficultés qu'à l'ouvert et au clos de la première pièce, où un point de division, *diuisio modorum*, rend assez malaisée la répartition ternaire des valeurs. Comme on peut s'en rendre compte sur le fac-similé, l'ouvert et le clos se présentent ainsi :



Il faut recourir à une conjecture pour donner une interprétation acceptable de ce passage. La plus simple nous semble être la transformation en ligature sans perfection des deux ligatures marquées d'un astérisque (*) qui sont dans le manuscrit des ligatures avec perfection.
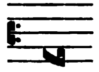
En outre, on doit répéter en tête du clos la première ligature de l'ouvert



qui a été omise par le scribe de l'original.

DEUXIÈME FRAGMENT

La *prime estampie royal* est incomplète à son début, le parchemin ayant été coupé. Nous ignorons donc de combien de *puncta* elle était composée. Nous ignorons de même la formule mélodique de l'ouvert et du clos, qui n'est indiquée dans les *puncta* conservés que par les quelques notes de réclame :



Au point de vue de la tonalité, nous avons affaire à un 7e mode ecclésiastique.

*
* *

La *seconde estampie royal* se compose de cinq *puncta*. Une difficulté semble se présenter à propos du clos. On se souvient que Jean de Grocheo définit l'ouvert et le clos des estampies

comme étant *in principio similes, in fine differentes*, identiques au commencement et différenciés à la terminaison. C'est d'ailleurs la règle suivie dans les autres pièces de notre fragment.

Cette constatation générale nous autorise à penser que, par suite d'une distraction du scribe, le clos de la seconde estampie doit être incomplet à son début : nous avons conjecturé une correction, que nous présentons entre crochets carrés dans notre transcription.

Le début de l'ouvert a été omis à la suite du quatrième *punctum;* nous l'avons rétabli.

La tonalité de cette pièce est un mélange de premier mode ecclésiastique, dans la partie commune du clos et de l'ouvert, et de sixième, dans les mélodies variables de chaque *punctum.*

*
* *

La *tierche estampie roial* est très régulièrement construite : elle se compose de six *puncta*, dont le clos et l'ouvert sont nettement indiqués.

La tonalité de cette pièce est un mélange du sixième mode avec le premier : il y a là un procédé qui rappelle le passage du ton de *fa* majeur à son relatif *ré* mineur.

*
* *

La *quarte estampie royal* comprend sept *puncta*, normalement formés. Une faute du scribe a placé après l'ouvert la double barre qui devait être seulement après le clos, à la fin de la seconde ligne.

Au sixième *punctum*, il manque un point après la première ligature.

La tonalité de cette pièce est très indécise.

*
* *

La *quinte estampie real* est composée de quatre *puncta* seulement. A la différence des pièces précédentes, le refrain n'est plus seulement amorcé par une réclame de quelques notes, mais à chaque clausule, dans cette estampie et dans celles qui vont suivre, l'ouvert et le clos sont notés d'un bout à l'autre.

M. Johannès Wolf, qui a bien voulu revoir nos transcriptions, nous a proposé pour le premier *punctum* une interprétation que nous avons suivie de préférence à la nôtre. Sur son conseil également, nous avons lu dans la cinquième ligature du troisième *punctum* une ligature *sans propriété* pour arriver par

l'allongement de la note *sine cauda* à parfaire une seconde période de quatre mesures symétrique à la première.

La tonalité de cette pièce est un premier mode ecclésiastique très net.

*
* *

La *sexte estampie real*, qui se compose de quatre *puncta*, ne présente aucune difficulté de transcription.

Cette pièce appartient au premier mode ecclésiastique.

*
* *

Il en est de même de la *septime estampie real*, qui mérite encore par la clarté et la grâce de l'idée musicale de nous charmer aujourd'hui. Cette pièce oscille entre le sixième mode ecclésiastique et le majeur moderne, et cette indécision est tout à son avantage. Comme la précédente, elle se compose de quatre clausules.

*
* *

La *uitime estampie real*, composée de cinq *puncta*, présente une anomalie au clos du quatrième et du cinquième *punctum*. Comme on peut s'en rendre compte sur notre fac-similé, le texte s'éloigne du refrain des deux premières clausules, et nous devrions traduire :

 *etc.*

Nous avons dans notre transcription conservé l'unité de la leçon primitive. Nous sommes en présence d'un 6ᵉ mode mélangé de diverses modulations.

*
* *

Cette dernière pièce, *dansse real*, rompt la formule jusqu'alors suivie. Les trois clausules dont elle est formée ne comportent ni ouvert, ni clos. Seulement un refrain uniforme termine chacune d'elles.

Le sixième mode ecclésiastique répond à la tonalité de cette pièce.

Maintenant une question se pose : à quel instrument ces pièces étaient-elles destinées ? Nous croyons qu'il ne saurait y avoir de doute à ce sujet. On a vu dans le texte des *Biographies de troubadours* les jongleurs, qui, à la cour de Boniface de Montferrat, exécutaient sur la viole l'estampie à laquelle Rambaut de Vaqueiras allait adapter les paroles de sa poésie charmeuse. C'est la viole encore, ou la vièle (1), que les textes poétiques que nous avons rapportés plus haut mettent entre les mains des jongleurs, lorsqu'ils jouent des estampies. Enfin le passage de Jean de Grocheo nous fait arriver à la même conclusion. Le plus ancien texte connu de musique instrumentale proprement dite est donc un texte de musique de vièle.

Nous n'avons certes pas l'intention de décrire ici la viole ou la vièle en tant qu'instrument de musique, et nous renvoyons pour cela aux travaux qui traitent spécialement de ce sujet (2). Nous dirons seulement que la vièle fut au moyen âge un représentant de la famille des instruments à cordes frottées : elle se jouait avec l'*arçon* ou l'archet. Comme il advint pour presque tous les instruments de musique de ce temps, alors que des données précises et mathématiques n'avaient point encore déterminé les lois de la construction sonore, la forme de la vièle varia souvent ; mais ce qui la caractérisa et la différencia en même temps des autres instruments de la même famille, tels que la lyra, la rubèbe et la gigue, c'est qu'elle avait un manche indépendant de sa caisse de résonance, ne faisant pas corps avec cette dernière, et que le fond de cette caisse était le plus souvent plat : la vièle du moyen âge est ainsi l'ancêtre direct des violes et du violon moderne.

Variable aussi fut le nombre des cordes dont elle était montée : les représentations figurées du XIIIe siècle nous montrent des vièles qui avaient deux, trois, quatre ou six cordes, mais le plus grand nombre atteste que le type courant était la vièle à cinq cordes. Or, l'interprétation des monuments figurés est très

(1) L'ancien provençal *viula*, qui s'est continué dans *viole*, se distingue du vieux français *vièle* ou *vielle*. On sait que ces deux mots ont toujours tenu en échec la science étymologique.

(2) *Note sur un manuscrit du XIIIe siècle dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder et jouer la vielle et la rubelle, deux des principaux instruments à cordes et à archet de son temps*, par Perne, dans la *Revue musicale*, première année, t. II, p. 457 et 481 (1828).

Essai sur les instruments de musique au moyen âge, par De Coussemaker, dans les *Annales archéologiques*, t. VII, p. 99 et 157 (1847).

Histoire générale de la musique, par Fétis, t. V, p. 167 (1876).

Les ancêtres du violon et du violoncelle, par Laurent Grillet, t. I, p. 37 et ss. (1901).

délicate, car on doit toujours compter avec la fantaisie de l'artiste et les difficultés du métier : un sculpteur n'est point tenu d'avoir la précision d'un luthier. Nous accorderons donc une créance supérieure au texte maintes fois cité de Jérôme de Moravie, qui nous fait connaître les différentes façons d'accorder la vièle de son temps, c'est-à-dire au milieu du XIIIe siècle (1). On verra qu'il n'est pas sans intérêt de donner le texte original de ce chapitre.

..... Viella uero, licet plus quam rubeba, tamen secundum magis et minus ascendit, id est secundum quod a diuersis diuersimode temperatur. Nam uiella potest temperari triplex. Ipsa enim habet et habere debet cordas quinque. Et tunc primo modo sic temperatur, ut scilicet prima corda faciat D, secunda Γ, tertia G in grauibus, quarta et quinta ambe unisone *d* constituant in acutis. Et tunc conscendere poterit a *gamma ut* usque ad $^{a}_{a}$ duplicatum hoc modo. Diximus enim quod secunda corda per se facit Γ, per applicationem autem indicis faciet A, medii B, medici C in grauibus. Prima, que bordunus est aliarum, D solum facit, que quidem, eo quod extra corpus uielle, id est a latere, affixa sit, applicationes digitorum euadit. Unde claues duas quas obmittit, scilicet E et F, quarta et quinta corde in dupla suplebunt. Tertia corda per se facit G, per applicationem indicis facit *a*, medii retorti *b*, eiusdem, sed cadentis naturaliter ♮, medici *c* acutum. Quarta uero et quinta per se faciunt *d* acutum, per applicationem indicis *e*, medii *f*, medici *g*, per applicationem autem auricularis $^{a}_{a}$ duplicatum. Et talis uiella, ut prius patuit, uim modorum omnium comprehendit et hic est modus primus temperandi uiellas.

Alius necessarius est propter laycos et omnes alios cantus, maxime irregulares qui frequenter per totam manum discurrere uolunt et tunc necessarium est ut omnes quinque corde ipsius uielle corpori solido affigantur, nullaque a latere, ut applicationem digitorum queant recipere, sic tamen sint disposite secundum sonum, ut easdem claues per se constituant quas modo primo. Et prima corda, secunda, tertia et quarta, sed non quinta, que non unisona cum quarta, sed sesquitertia fieri dicitur, id est in *g* collocata superacuto et tunc dicta corda quinta per applicationem indicis faciet $^{a}_{a}$, medii retorti $^{b}_{b}$; eiusdem, sed naturaliter cadentis, aliud $^{\natural}_{\natural}$, per applicationem medici $^{c}_{c}$, per applicationem uero auricularis $^{d}_{d}$. De reliquis cordis sicut prius.

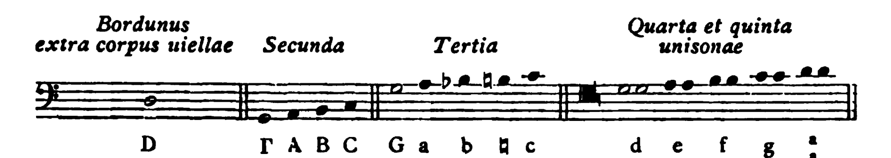
(1) Nous rapprochons un texte moins connu, mais très décisif, d'Elias Salomon, qui semble avoir vécu vers la fin du même siècle. « Sicut uidemus quod in uiella non sunt, nisi quinque chordae et tamen secundum diuersitatem tractuum chordarum puncti et sonus uiellae possunt multiplicari ultra quinque punctos pro uoluntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis, uelint uel nolint actores : et instrumenta reguntur per artem istam et omnino subiiciunt huic arti, quidquid congrue cantari potest. » (Elias Salomon, *Scientia artis musicae*, c. IV, ap. Gerbert, *SS.*, III, p. 20.)

Tertius modus oppositus primo, eo scilicet quod prima et secunda corda facit Γ, tertia D, quarta et quinta *c* et in hoc quoque modo tertio uoces medie inueniuntur modo superius prenotato.
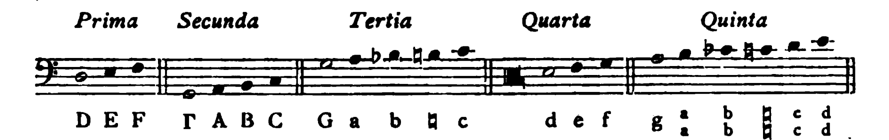
Quibus uisis et memorie commendatis totam artem uiellandi habere poterit, arte usui applicata (1).

Ce texte vénérable est en quelque sorte la plus ancienne méthode d'instrument qui nous soit parvenue. L'art de la vièle y est tout entier contenu. Aussi bien, l'interprétation en est-elle très claire, au moins en ce qui concerne les deux premières manières d'accorder l'instrument.

Voici la première dans la forme concrète de la notation moderne :



Voici maintenant la seconde :



Nous n'insisterons pas sur les bizarreries de l'une et l'autre disposition : on en trouvera la critique dans les travaux que nous avons précédemment mentionnés. La difficulté commence avec la troisième manière d'accorder l'instrument. Perne en donne la traduction suivante (2) d'après le texte du même manuscrit, que nous avons collationné et que lui-même déclare suivre.
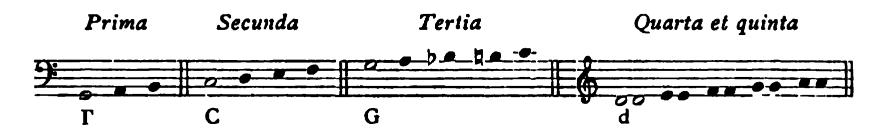
La troisième manière est opposée à la première en ce que la première corde donne Γ *ut* (*sol le plus grave*). C (*ut grave*) est donné par la seconde

(1) Paris, Bibliothèque nationale, ms. latin 16663, fol. 187 r°. Perne a connu ce ms. à son ancienne cote du fonds de la Sorbonne, lat. 1817. Le texte a été publié dans la collection des *Scriptores* de De Coussemaker, t. I, p. 152.

(2) Art. cité, p. 466.
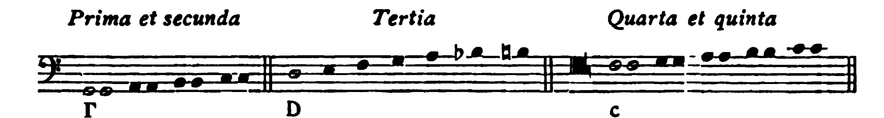
corde ; G (*sol octave de sol grave*) est donné par la troisième, D (*ré aigu*) par la quatrième et la cinquième corde. Et dans cette troisième manière, excepté le ♭ aigu (*si ♭ aigu*) que l'on ne peut former sur la cinquième corde, toutes les autres voix médiaires (*les sons obtenus par l'application des doigts*) se trouvent comme dans la première manière ci-dessus désignée.

Et, afin qu'il n'y ait point de méprise sur sa pensée, Perne en donne la réalisation musicale dans l'exemple suivant :



Cette traduction est une pure fantasmagorie, elle est la négation même de l'original : son seul intérêt est de nous montrer comment on travaillait à l'école de Fétis, comment travaillait Fétis lui-même, qui en 1876 reproduisait cette ridicule traduction dans son *Histoire générale de la musique*, au lieu de recourir au texte original de Jérôme de Moravie, publié par De Coussemaker dans la collection des *Scriptores* quelque quinze ans plus tôt.

Le texte de Jérôme de Moravie est sans doute fautif. Il nous donne l'accord



assez inattendu, impossible même en raison de l'intervalle de septième (D-c) à couvrir sur une seule corde, la position de la vièle sur la poitrine et non sous le menton ne permettant pas le déplacement de la main. Au surplus, nous n'avons aucune raison plausible de préférer une correction à une autre (1), mais nous avons tenu à reproduire ici dans sa forme première le texte de Jérôme de Moravie défiguré par ses commentateurs et à signaler la réelle difficulté qu'il présente, car ce document est le plus intéressant que nous ayons pour l'histoire de la vièle au treizième siècle.

(1) Hugo Riemann dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, 2e partie, p. 153 (Leipzig, 1905), n'élève pourtant pas d'objection contre l'exactitude du texte de Jérôme de Moravie.

Nous avons fait cette digression dans la pensée de vérifier si la tessiture des pièces que nous venons d'étudier n'excède point les ressources de la vièle. En examinant l'*ambitus* de chacune d'elles, on arrive aux constatations suivantes :

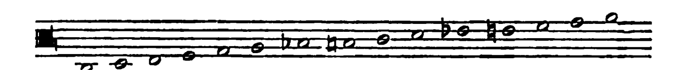
PREMIER FRAGMENT

Première pièce :		F — $\overset{a}{a}$
2[e]	—	F — f

DEUXIÈME FRAGMENT

Première estampie :		D — g
2[e]	—	C — d
3[e]	—	C — e
4[e]	—	C — f
5[e]	—	E — $\overset{a}{a}$
6[e]	—	C — e
7[e]	—	D — f
8[e]	—	C — f
Dansse	—	E — f

Si nous faisons la synthèse de ces résultats partiels, il apparaîtra que ces mélodies ne dépassent pas le C au grave et l'$\overset{a}{a}$ à l'aigu. Ainsi nous arrivons à cet *ambitus* général :



qui reste dans les limites de l'instrument selon la seconde forme d'accord indiquée par Jérôme de Moravie.

Toutefois cette hypothèse demeure extrêmement fragile, et il nous tarde de revenir sur un terrain plus solide pour clore la série de problèmes musicologiques soulevés par les textes que nous étudions.

Ces estampies et ces danses nous font voir enfin comment on écrivait pour la vièle au début du XIV[e] siècle, et une telle constatation n'est point indifférente, car elle nous permet de ramener à sa juste valeur un texte de Jean de Muris, dont volontiers on serait tenté d'exagérer la portée. Voici ce passage :

Cordalia etiam quedam progressiue temperantur ut cithare et psalteria, organistrum, monocordum et similia : et *hec habent signa propria suarum notarum* (1).

Nos estampies sont bien destinées à être jouées sur des instruments à cordes, *cordalia*, mais nous ne voyons pas que dans la notation qui nous les a conservées, il soit fait usage de ces signes spéciaux, *signa propria*, mentionnés par Jean de Muris. Ce que l'on peut remarquer, disons même ce qu'il faut remarquer, c'est un emploi très habile et très souple des ligatures. La *breuis* ne se rencontre isolée que par exception. Cette abondance de ligatures est en effet caractéristique de la musique instrumentale. Là où la musique vocale, *supra litteram*, employait les notes simples, la notation des instruments, *sine littera*, groupait ces notes simples en ligatures. Les textes sont nombreux et formels.

Et notandum quod quedam figure accipiuntur sine litera et quedam cum litera. Sine litera coniunguntur in quantum possunt uel poterunt, cum litera quandoque sic, quandoque non (2).

Notandum est quod differentia est dicendo cum litera et sine litera, quoniam sine litera fiat ligatio punctorum iuxta duas, uel tres, uel quatuor, etc., ligatas quantum plus poterit secundum quod melius competit... Cum litera uero quandoque fit ligatio quandoque non ; sed in maiori parte plus distrahuntur quam ligantur (3).

Ille que sunt sine littera, debent prout possunt amplius ad inuicem ligari (4).

Ligatura est plurium notarum contractus ut quia quidem cantus organici sunt sine littera, notis coniungunt propter breuitatem ligaturarum (5).

Alia regula est quod numquam debet poni simplex, uel non ligata ubi potest poni ligata, uel composita..... Omnis figura non ligata debet reduci ad ligatam per equipollentiam (6).

Ce qui revient à dire que dans la notation instrumentale du

(1) Jean de Muris, *Summa musica*, c. XII, dans les *Scriptores* de Gerbert, t. III, p. 214.— Voir H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, p. 211.
(2) Anonymus IV, *ap.* De Coussemaker, *SS.*, t. I p. 341.
(3) Id., *ibid.*, p. 343.
(4) Aristote, *ibid.*, p. 269.
(5) Walter Odington, *ibid.*, p. 242.
(6) Jean de Garlande, *ibid.*, p. 103.

moyen âge, il s'agissait de traduire, en les conservant selon la théorie mensuraliste de la ligature, les valeurs simples des notes. Ainsi le dessin rythmique *supra litteram :*

deviendra en ligature

sans que la signification soit changée. Elle reste dans les deux cas

3/4

Autre exemple : là où pour le chanteur le musicien écrira

pour le joueur de vièle, au contraire, il faudra noter :

l'exécution restant la même

3/4

Le texte de Jean de Muris est donc exact, mais dans la mesure seulement où il se trouve confirmé par l'Anonyme IV, Aristote et Walter Odington : il ne s'agit point d'une notation inconnue et perdue, mais de l'appropriation aux instruments de la séméiographie franconienne. Peut-être même, si l'on se souvient du rôle important que jouent les ligatures dans les *ténors* de motets, a-t-on le droit d'y trouver un argument nouveau en faveur de la thèse, énoncée au début de ce travail, qui considère cette partie comme ayant été jadis confiée aux instruments. Nous reviendrons prochainement sur cette question.

Les conclusions, que nous avons à dégager de cette étude, ne feront qu'en résumer les points principaux.

I. Les textes interpolés du manuscrit français 844 de la Bibliothèque nationale, que nous venons d'examiner, sont au nombre des plus anciens monuments connus de la musique instrumentale

proprement dite au moyen âge : on peut en fixer paléographiquement l'écriture aux premières années du XIVe siècle.

II. Ces pièces, estampies et danses royales, sont écrites dans la plus parfaite conformité avec les règles assignées par Jean de Grocheo à la composition instrumentale.

III. A quel instrument ces compositions étaient-elles destinées ? Nous pouvons sans hésiter répondre que nous avons devant nous des textes musicaux destinés à la vièle, l'instrument favori des jongleurs.

IV. Enfin, ces textes nous montrent comment on écrivait pour les instruments à l'âge de la notation franconienne.

Et voici enfin la raison qui, selon nous, détermine l'intérêt historique des pièces que nous venons d'étudier : c'est qu'elles sont, en plein moyen âge, les premiers vestiges d'une tradition française de musique instrumentale, qui se développera au quinzième et au seizième siècle en faveur des joueurs de luth et des joueurs d'orgue, qui au dix-septième et au dix-huitième siècle surtout s'épanouira avec les maîtres violonistes de l'école des Rebel et des Leclair, avec les violistes formés autour de Marais et de Sainte-Colombe, qui aboutira en une dernière étape au rôle prépondérant de l'élément symphonique dans le drame lyrique contemporain. Ces origines, pour humbles et modestes qu'elles soient, valent toutefois d'être signalées. A l'âge où nous sommes, au début du quatorzième siècle, les instruments de musique sont proscrits de l'église, où, seul, l'orgue peut faire entendre sa voix. Ils chantent donc pour le monde laïque. Le siècle de saint Louis est celui où la musique commence à oublier le plus complètement ses origines religieuses, et nos estampies sont les précieux témoins de cette évolution.



Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.